La partition graphique : un cas spécifique de créativité musicale

LENKA STRANSKA
Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV)
Observatoire Musical Français

La partition graphique : un cas spécifique de créativité musicale

Les années cinquante et soixante voient émerger de nouveaux types de notation —partitions graphiques, verbales et conceptuelles— soulevant de nombreux problèmes pour l'interprétation, car chaque compositeur choisit en toute liberté une forme d'écriture qui lui est propre, sans subir de contrainte liée à l'appartenance à tel ou tel système de signes existant. Ces nouvelles investigations esthétiques —reflet d'une mutation profonde de la pensée musicale— impliquent nécessairement la recherche de nouvelles méthodes de communication entre le créateur et le récepteur de l'art, ce dernier étant entraîné dans un processus interactif de co-production de l'œuvre, sa participation s'exprimant essentiellement par son rôle d'interprétation et "d'écoute".

Le terme de *partition graphique* apparaît dans les années cinquante en relation avec certaines partitions créées notamment par des compositeurs tels que Earle Brown, John Cage, Morton Feldman et Christian Wolff. Conformément aux exigences du principe de l'indétermination, ces compositeurs adoptent une attitude qui se caractérise, d'une part, par le refus de la détermination totale et figée de l'œuvre musicale et, d'autre part, par la revendication de la pluralité et de la polysémie du discours musical issu d'un modèle communicatif fondé sur une activité de coopération entre tous les participants.

Ces partitions d'un genre nouveau —les *partitions graphiques*— sont très différentes les unes des autres, aussi bien au niveau de leur aspect visuel que du point de vue des approches mises en œuvre lors de leur élaboration : "*ce que Feldman met en place dans de telles partitions, ce sont davantage des diagrammes —ce que sous-entend le mot anglais* graph— *que des graphismes, comme le fera E. Brown peu de temps après, dans des œuvres comme les* Folio Pieces, November *et* December 52. *Si les notations graphiques de Brown, puis un peu plus tard encore celles de Cage, sont délibérément énigmatiques et en appellent au pouvoir d'imagination ou d'invention de l'interprète, il n'en est pas vraiment ainsi chez Feldman. On pourrait plutôt assimiler ce type de partition à quelque plan, ou patron...*"[1].

Avec le temps, cette variété d'approches ne fait que s'accroître, d'autant plus que la partition graphique n'est pas le fait exclusif des seuls compositeurs : parmi les artistes se livrant à ce genre d'activité créatrice figure en effet une proportion non négligeable de plasticiens. Mais malgré ces différences, révélatrices d'une grande diversité de pensée créatrice chez ces artistes, toutes ces œuvres présentent certains points communs :

Au niveau du mode de communication : à la différence des partitions conventionnelles —qui visent à transmettre l'information de manière aussi univoque et précise que possible à l'interprète en vue de la réalisation de l'œuvre musicale—, l'objet de la partition graphique se transforme, puisque la fonction de "code fermé" —destiné à être décrypté de manière linéaire, signe par signe— est remplacée par celle d'"initiateur" ou de "mode d'emploi" d'un énoncé

---

[1] BOSSEUR, Jean-Yves, "Monographie", in FELDMAN, Morton, *Ecrits et paroles*, L'Harmattan, Paris, 8, p. 26.

musical. Une telle partition peut donc être considérée comme un "appel" à un acte créateur complémentaire, délégué à l'interprète. Alors que celui-ci est relégué au rang de simple exécutant pour une partition conventionnelle, il devient "co-créateur" de l'énoncé musical dans le cas d'une partition graphique, puisque son imagination participe à l'élaboration des événements sonores qui parachèvent l'énoncé musical.

— Au niveau du type de représentation visuelle du phénomène musical : du point de vue des relations entre graphisme et son, les partitions graphiques se caractérisent principalement par le fait qu'elles renoncent à un système de signes fixant des liens immuables entre signes visuels, d'un côté, événements sonores, de l'autre. Chaque partition graphique devient une œuvre totalement originale, composée de graphismes non conventionnels et polyvalents, tirant son origine d'une recherche d'interactions entre son, espace et graphisme, mais qui, en même temps, peut acquérir —grâce à son caractère visuel— une valeur esthétique propre (sans que ce soit une condition nécessaire) et donc être conçue comme une entité plastique autonome. Si la réalisation musicale n'est pas une nécessité, il n'en reste pas moins que la configuration visuelle d'une partition graphique doit impérativement contenir l'information nécessaire à une éventuelle traduction sonore.

— Au niveau de la conception temps-espace : au cours du processus créatif, une lecture unique et déterministe du déroulement temporel des phases successives ne doit pas être une contrainte absolue, comme le voudrait une œuvre traditionnelle. En revanche, la partition graphique porte le plus souvent en elle le principe de sa propre lecture, impliquant une certaine indétermination et une grande part de liberté dans le déroulement temporel de ses différents éléments constitutifs et séquences. La localisation spatiale du sens de déroulement dépend de l'angle d'approche, pouvant être imposé par l'auteur ou laissé au choix de l'interprète. Par sa configuration graphique, qui implique la succession ou la simultanéité des hases, la partition offre à l'interprète un labyrinthe de cheminements constitutifs du développement de l'événement musical. On constate donc, de ce point de vue, une certaine parenté entre la partition graphique et l'œuvre ouverte —malgré la multitude de modalités de la pratique compositionnelle que recoupe cette notion— au niveau de l'intention "*à transgresser la fixité inhérente au déroulement de l'œuvre musicale dans le temps*."[2]

Par delà ce constat d'une parenté certaine entre les deux champs que nous venons d'évoquer, on peut se poser la question de *l'interprétation* d'une partition graphique : l'interprète est-il à même de répondre d'une manière adéquate à un processus ouvert, créé par l'auteur et où le geste graphique envisage des "mises en son" multiples, sans cesse réinventées ? Et, du côté de l'auteur, le résultat obtenu est-il acceptable ?

Ces interrogations sont liées à la problématique de la concrétisation sonore proprement dite de la partition graphique. A cet égard, plusieurs types d'approche peuvent être évoqués :

— A un extrême, on trouve la réalisation musicale fondée sur l'improvisation, ne nécessitant aucune forme de préparation ou de préméditation. Une telle approche comporte

---

[2] BOSSEUR, Jean-Yves, "Les œuvres ouvertes et leur transmission", in DUFOURT, Hugues ; FAUQUET, Joël-Marie, *La musique depuis 1945*, Mardaga, Paris, 1996, p. 10.

évidemment tous les risques inhérents à l'improvisation. "*Le résultat apparaît alors comme un cliché de la pratique d'improvisation et d'interprétation, dénuée de surcroît de toute forme qui, durant des siècles, donnait aux clichés une valeur culturelle*."[3]

— A l'autre extrême, on trouve une approche fondée sur une préparation minutieuse de la partition graphique par toute l'équipe d'interprètes qui, après concertation, finissent par trouver des solutions qui sont notifiées en tant qu'éléments d'inspiration, parfois même retranscrites au moyen des signes de l'écriture musicale conventionnelle, donnant ainsi naissance à une nouvelle composition inspirée du travail collectif. Cette nouvelle œuvre —souvent remarquable par ses qualités compositionnelles— relève toutefois plus d'une composition *puisant son inspiration dans* la partition graphique que d'une réalisation *stricto sensu* de cette dernière.

— Une autre approche met l'accent sur l'exploration des principes de la transformation du geste graphique en événement sonore, visant à dépasser l'opposition fondamentale entre le "son-processus" et le "graphisme-état" en ayant recours à des illusions visuelles et auditives. Par exemple, un son ininterrompu et identique à lui-même —du point de vue de tous les paramètres musicaux— depuis son début jusqu'à sa fin peut être associé à une longue ligne droite dans l'espace. De même, on utilise toutes sortes de moyens techniques (essentiellement stéréophoniques) pour suggérer un espace plastique virtuel. C'est surtout au niveau de la transcription des sons en couleurs que les problèmes apparaissent, bien que ce champ ait été exploré depuis des siècles par nombre d'artistes, de chercheurs et d'amateurs en tout genre : les analogies mises en évidence entre sensations visuelles et sensations sonores restent néanmoins subjectives. S'il est indéniable que la sensation visuelle engendrée par une couleur donnée joue un rôle au cours de la réalisation de la partition graphique, il serait illusoire de tenter d'élaborer un système unique de correspondances directes entre sonore et visuel en tant que clé universelle de la traduction musicale des partitions graphiques, car par leur principe même, l'objet de ces dernières n'est pas de substituer un système de signes à un autre.

En somme, ni la seule connaissance des lois d'association, ni une transcription compositionnelle figée par le truchement de la notation conventionnelle, ne sauraient suffire à réaliser la partition graphique : ce serait passer à côté du principe même de cette dernière. Ainsi, il est impossible d'adopter l'une ou l'autre de ces approches sans trahir la philosophie de la partition graphique, qui suppose de la part de l'interprète qu'il la *produise*, et non pas qu'il la *reproduise*.

Procédant d'une démarche allant bien au delà d'une simple proposition de solutions originales en vue de transmettre "graphiquement" une information sonore, les partitions graphiques témoignent d'une réflexion artistique spécifique aspirant à comprendre le visuel et le sonore comme deux réalités à la fois parallèles et intimement imbriquées, en s'appuyant sur cette forme d'ouverture de l'œuvre qu'Earle Brown résume de la manière suivante :

---

[3] KOFRON, Petr ; SMOLKA, Martin ; *Grafické partitury a koncepty*, Ed. Votobia, Olomouc, 1996, p. 9

"*L'intimité et la poésie sont accrues quand la forme est libérée du strict temps et d'une configuration unique.*"[4]

Ce constat n'est guère surprenant dans la mesure où le processus même de la production des partitions graphiques exige de leur auteur une approche particulière devant permettre à l'énoncé musical d'être non pas "pré-formé", mais "per-formé", ce qui signifie que ce dernier est censé prendre corps au fur et à mesure de la réalisation sonore, au travers du jeu de réponses et de réactions suscitées chez l'interprète par la forme visuelle de l'œuvre.

Certes, cette approche n'exclut pas une préparation —voire même une "programmation"— de la réalisation sonore. Cependant, en aucun cas, l'artiste n'effectue un travail de *composition* —à la manière d'un compositeur dans l'acception traditionnelle de ce terme—, mais bien un travail de *préparation* au cours duquel il essaie d'imaginer les différentes réactions possibles de l'interprète. Son œuvre est donc une sorte d'invitation au dialogue sous forme de question n'appelant pas *une* réponse, mais *un grand nombre* de réponses possibles que l'artiste essaie de "prévoir" au cours de son travail de "programmation", tout en sachant que la *totalité* de cet "univers des possibles" lui reste, de toute façon, inaccessible. D'une certaine manière, dans une telle œuvre, musique et philosophie se rejoignent.

Depuis leur apparition, les partitions graphiques font l'objet d'âpres débats. La principale critique est relative à ce partage avec l'interprète des responsabilités au niveau de l'activité créatrice — partage d'ailleurs inhérent au principe même de la partition graphique. Mais cette renonciation à la "paternité pleine et exclusive" du résultat sonore obtenu au cours de la réalisation n'est que le reflet d'une transformation radicale sur le plan de la pensée musicale : à la différence de l'approche traditionnelle (plus exactement, de l'approche en vigueur depuis l'époque romantique), caractérisée par une "fixité" absolue des rapports entre un signe graphique et un son, ces nouvelles approches esthétiques et compositionnelles admettent une infinité d'énoncés musicaux grâce à la prise en compte de l'ensemble des possibilités combinatoires permises par la partition, aussi bien *avant* que *pendant* sa réalisation qui, reposant sur le principe du "dialogue constructif" avec l'interprète, associe ce dernier au processus créatif en tirant parti de ses réactions spécifiques, de ses capacités de réponse, de ses aptitudes particulières à coopérer.

De ce fait, la perte, par l'artiste, d'une part de ses "responsabilités" n'est qu'apparente, car s'il est vrai que ce dernier n'assume plus le "contrôle total" du résultat sonore obtenu, son rôle n'en est pas pour autant plus limité : on assiste plutôt à une *transformation* et à une *intensification* [5]des rôles respectifs du "compositeur" et de "l'interprète", et donc à une remise en question de l'acception traditionnelle de la "fonction" de chacun de ces deux acteurs.

Ainsi, la partition graphique ne peut en aucun cas être considérée comme une "étrange manifestation marginale et indigne d'intérêt" (du fait de son caractère "non fonctionnel"

---

[4] BROWN, Earle, "Sur la forme", *Musique en Jeu*, n°3, 1971, p. 30.

s’opposant au principe de la pensée musicale conventionnelle) mais bien comme une *œuvre authentique explorant une voie créatrice alternative*.

Adresse de correspondance :

LENKA STRANKA
10, rue Gaston Monmousseau
94200 Ivry-sur-Seine
France
tel.: +33 (0)1 46 72 77 59

E-mail: stransky.stranska@noos.fr